

El humanismo penitenciario como posibilidad para el modelo de redignificación del interno: el caso del taller de teatro en el programa Terapia ocupacional del Centro Federal de Readaptación Social Número 1 "El Altiplano"

PENITENTIARY HUMANISM AS A POSSIBILITY FOR THE INMATE REDIGNIFICATION MODEL: THE CASE OF THE THEATER WORKSHOP IN THE TERAPIA OCUPACIONAL PROGRAM OF THE FEDERAL CENTER FOR SOCIAL READAPTATION NUMBER 1 "EL ALTIPLANO"

Alejandra Abigail Távira Morales*

Resumen: Dentro de la estructura penitenciaria en México, la violencia y la inestabilidad social se han convertido en los grandes conflictos del sistema, pese a que su objetivo final es la reinserción social. Las limitantes de la estructura penal y de los centros penitenciarios, como responsables de cumplir dicho objetivo, propician la demanda de soluciones y propuestas. El teatro podría convertirse en herramienta fundamental para la rehabilitación y dignificación de la población penitenciaria por su condición de ejercicio mental vinculado con la retrospectiva reflexiva, ya que permite explorar la conciencia de la condición personal y reconocer el tránsito de las causalidades que conducen a ella. La necesidad de discutir, modificar y construir nuevos enfoques para la reinserción social abre paso a la reflexión sobre el ser humano y sus circunstancias; en consecuencia, el teatro penitenciario muestra un horizonte para transformar al sujeto mediante la introspección: puede convertirse en un medio para la deconstrucción de patrones de comportamiento arraigados y en una alternativa junto con los programas de cohesión social inspirados en el arte teatral, con el fin de disminuir la reincidencia criminal y responder a las necesidades de transformación y redignificación de los internos.

Palabras clave: Teatro penitenciario, arte teatral, prisión, reinserción social, redignificación, humanismo penitenciario.

Abstract: Inside the Mexican penitentiary structure, violence and social instability have become the biggest problems of the system. A system whose final objective is the social reintegration. The penal structure and penitentiary centers are accountable for reaching that objective. But both have limitations. Thus, they require the creation of solutions and proposals that respond to these needs. Theater could become a fundamental tool for the rehabilitation and dignification of the prison population thanks to its capacity of mental stimulation towards reflection and retrospective. It allows the exploration of the conscience and self-awareness of the actual condition of the inmate and recognition of the causalities that brought them to it. The need to discuss, modify and build new approaches for social reintegration, open the path to reflection about the human being and his circumstances. Therefore, the prison theater shows possibilities to transform the subject through introspection. It can become a mean for the deconstruction of rooted behavioural patterns and a possible alternative with the help of social cohesion programs inspired in theatrical art. Then, it may reduce criminal recidivism and respond to the need of transformation and redignification of inmates.

Keywords: Penitentiary theater, performing arts, prison, criminal recidivism, social reintegration, redignification, penitentiary humanism

* Universidad Autónoma del Estado de México, México
Correo-e: alex.tavira.morales@gmail.com
Recibido: 19 de junio de 2023
Aprobado: 10 de marzo de 2024



*El teatro es un arma. Un arma muy eficiente.
Por eso es que hay que pelear por él.*
Augusto Boal

El espectador inmerso en un estado de asombro y reflexión, aún no lo sabe, pero está en movimiento, uno que lo conduce a un cambio de actitud y comportamiento.

La crítica que cuestiona las dinámicas sociales de vida e ideología va más allá de una técnica u objetivo estético; la concepción del fenómeno teatral surge esencialmente de la interpretación del creador, nace de una visión y reflexión específicas sobre su contexto.

Uno de los pilares del teatro moderno, antecedente primordial de esta investigación, es la poética Escritos sobre teatro (1984), de Bertolt Brecht, quien sostiene que el teatro representa un agente de cambio en el mundo, puesto que los sistemas y sentidos cotidianos de interpretación de la realidad se transforman en el camino de la conciencia y el despertar de los pensamientos del ser humano; así, el teatro épico, en oposición al teatro dramático tradicional, y el efecto de distanciamiento –*verfremdungs effekt*–, contra el efecto de identificación, son parte fundamental del postulado brechtiano. Brecht (1984) apuesta por la toma de conciencia del espectador –*anagnórisis*– y no por la identificación –*catarsis*– que atrapa y permite la manipulación emocional, el escape de la realidad; para él, la verdad emocional de los personajes no es determinante, pero sí lo son las relaciones sociales: se trata de generar incomodidad ante las relaciones de poder y sus consecuencias, de dejar espacios libres para la emoción al público, para que asuma una postura ante las situaciones ajenas a él, aunque no para identificarse, sino para entender la brutalidad de la que es testigo. La resistencia,

manifestación y protesta a favor de una causa, se transforma en una medida social: en este caso, en teatro penitenciario.

El teatro tradicional burgués no existe más en nuestro tiempo: según el filólogo y guionista Luis Felipe Blasco Vilches, perdura en aquel producto de fácil aceptación dirigido a un público de mediana estabilidad económica, social y quizá mentalidad semejante, que tan solo espera del teatro la desconexión de sí y que no cuestiona la cotidianidad, pues lo conocido se considera normal y es un paradigma difícil de cambiar, mientras encuentra su contraparte en el teatro de activismo social, que reafirma el compromiso de lucha con la creación escénica y el discurso (Blasco, 2018).

Brecht representa esta batalla que comienza al observar y analizar críticamente la vida social en su conjunto al ver e interpretar asuntos conocidos como nuevos, visión que obliga a la transformación, al movimiento a partir de decisiones, reflexiones y pensamientos. El teatro funciona así, como un canal para llegar al espectador, como una visión intensa de la realidad, de ahí que el contenido sociopolítico del drama se anteponga a la empatía emocional del espectador. El teatro penitenciario, como acto consciente y consecuente, busca sembrar convicciones políticas en el espectador y, de algún modo, agudizar esta conciencia crítica.

La cárcel es un constructo social que aplica restricciones de una vigilancia permanente, sin embargo, aún fuera de las instituciones penales, en libertad, la programación de discursos éticos y morales, establecidos desde siempre, conducen a juzgar constantemente al otro y temer, también constantemente, ser juzgados.

¿Qué ocurre a partir de la exclusión de la población penitenciaria a través del confinamiento y el encierro? Los discursos que resultan de dichas circunstancias individuales son el objetivo y material esencial para el teatro penitenciario. La transformación de los conceptos criminal

y castigo, a través de la historia, llevan a considerar el presidio como castigo civilizado de la sociedad actual. No obstante, sigue siendo necesaria la reafirmación del poder por medio de una institución mayor o de cualquier otra estrategia de castigo, para que el culpable sea ejemplarmente responsable de su deuda social y que, al final de su condena, en libertad, continúe determinado por ello. Entonces, inmerso en el sistema de la penalidad, ¿algún día será posible que el sujeto se recupere a sí mismo?

El filósofo y sociólogo francés Michel Foucault pone de manifiesto la condición política de todo acto llevado a cabo dentro de las dinámicas sociales; el análisis de la configuración del espacio carcelario y el concepto de biopolítica planteados en *Vigilar y castigar* (1975) describe las estrategias y políticas del Estado y sus instituciones, cuyo objetivo radica en gestionar la totalidad de la vida, es decir, conforman una estructura autoritaria definida por códigos que constituyen una máquina disciplinaria; todo en nuestra sociedad está construido por esta red continua y multidireccional de relaciones de poder.

Control-coacción-coerción guían un sistema penal que exige el castigo para los criminales, donde son admitidas todas las violencias y condicionamientos, puesto que una mente y un cuerpo disciplinados no solo garantizan la productividad dentro de las dinámicas sociales, sino la aceptación de todas sus normas. Una de las principales funciones del sistema es regular los comportamientos y lograr la eficacia dentro de las dinámicas sociales impuestas; el adiestramiento individual, que comienza muy pronto, permite alcanzar estos objetivos de integración y control, por lo que es preciso, entonces, aplicar técnicas que encaucen estos propósitos.

El ejercicio del poder no solo ocurre en prisión sino en medios de comunicación, escuelas, hospitales, trabajo, organizaciones políticas, familias y relaciones interpersonales. La idea arquitectónica del panóptico planteada por Foucault se traslada también a dichas instituciones

y compone una metáfora que resulta útil a este estudio: la sociedad vigilada, un poder que observa, sigue, califica, mide y clasifica para conseguir la normalización, controlar la voluntad y el pensamiento y asegurar que se participe de los roles sociales esperados.

Así, los planteamientos en el texto de Foucault contrastan la estrategia del teatro penitenciario: a pesar de que busca la reflexión, la crítica y pretenda la experimentación y la creación, siempre estará determinado por estrategias de vigilancia y disciplina.

El concepto de biopolítica permite comprender este proceso; es decir, la organización social que promueve un estilo de vida y sus transformaciones en oposición a otro —visión de Foucault— es muestra del protagonismo de la política en nuestras vidas. El principal objeto de la reintegración es la posibilidad de moldear conductas individuales y convertirlas en acciones, que el individuo se vuelva capaz de conducirse por sí mismo siempre dentro de un margen de respeto y concordancia con las dinámicas sociales establecidas. El autogobierno configura el componente esencial de las formas de gobierno contemporáneas; las técnicas y estrategias de gestión de conductas, pensamientos y acciones resultan esenciales para el funcionamiento del sistema productivo. Es necesaria la regulación y establecimiento de límites que permitan gobernar patrones de conducta: debe ser posible gestionar y controlar la convivencia a partir de este conocimiento, así como mantener a salvo los parámetros de normalidad.

En consecuencia, tanto la inestabilidad de la estructura penal —a la que, por muchos años, ha bastado abarrotar las cárceles de presuntos culpables y futuros reincidentes— como su supuesta funcionalidad invitan a cuestionar su verdadera eficacia, y, sobre todo, a hacer una profunda revisión de las dinámicas de readaptación social pretendidas por el sistema penitenciario mexicano, para que, a partir de ello, se actúe desde una postura distinta. En tal contexto, el teatro penitenciario va más allá de una técnica o formalidad

estética determinada, más bien aparece como respuesta a una necesidad real y específica de nuestro tiempo: como una medida social.

Desafortunadamente el aparato social, indiferente a ello, consume la conciencia: carente de empatía se disuelve el sentido de responsabilidad con el otro. En este sentido, la práctica del arte escénico en el teatro penitenciario aparece como un poderoso aliado, en términos de lo planteado por uno de los principales argumentos de Augusto Boal, en su poética Teatro del oprimido (1980), el cual posee como propósito develar los referentes políticos, económicos y sociales inmediatos de los grupos marginados. Este proceso de descubrimiento a partir del arte teatral es uno de los principales fundamentos del teatro penitenciario: la acción dramática podría esclarecer la acción real, pues a partir del descubrimiento personal se construyen e inventan nuevas formas de actuar, “mediante el trabajo sistemático y continuado sobre el autoconocimiento se pueden asentar las bases e incidir, de forma positiva, sobre la autoestima” (Payá, 1992: 71).

Para el teatro penitenciario el crecimiento y la transformación son posibles a partir de procesos creativos que permitan un verdadero análisis y la conciencia de conductas e ideas. Los roles cotidianos que se interpretan socialmente son restrictivos, sin embargo, el universo escénico posibilita la experiencia de distintas formas de conducta y, con ello, una genuina acción dispuesta a la transformación. La verdadera lucha es el encuentro con el ser humano detrás de las etiquetas sociales: el arte teatral es el canal idóneo para ello, en tanto “el comportamiento de todo individuo obedece a la interacción de los procesos cognitivos básicos, tales como la percepción, la atención, la memoria, el pensamiento, el lenguaje, por mencionar algunos, más las emociones que se desatan en cada individuo al momento de registrar la información en la memoria y la interpretación de las mismas” (Huerta, 2017: 87), es decir, el yo es definido por la conciencia.

Jorge Correa, reconocido por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco) como padre del teatro penitenciario en México, es una figura clave para todo estudio relacionado con el teatro en las prisiones. Con una vida dedicada al teatro penitenciario, Correa ha trabajado dentro de la población penitenciaria y el sentido de libertad en prisión; en su camino por esta forma de la escena, el actor, maestro y criminólogo ha desarrollado una metodología capaz de integrar al interno con el fenómeno teatral: el Sistema Teatral de Readaptación y Asistencia Preventiva, un sistema de reaprendizaje y autoconocimiento de las propias circunstancias y decisiones del interno. El libro Buzo de aguas negras es otra de las aportaciones de Jorge Correa al teatro penitenciario, a través de testimonios y reflexiones de su laboratorio de vida: una compilación de su labor como guía, maestro y compañero en prisión.

Pese a que el sistema penitenciario implica, en primera instancia, la pérdida de libertad, la cual, en términos del artículo 18 de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, no solo se limita a la facultad de hacer u omitir aquello que está prohibido, sino que verdaderamente debe ofrecer la posibilidad de pertenecer —de ocupar nuevamente un lugar—, resulta que la vida en el encierro, tras las rejas y los muros en prisión, no significa la pérdida de la esencia del ser humano: confiamos en el sistema penitenciario porque confiamos en la esencia humana. Mientras la población penitenciaria refleja la crueldad de una sociedad que ha fallado y el derecho a la libertad carga con el estigma de una condena, el espacio teatral es el lugar en donde se rehacen los cuerpos, más allá de los prejuicios morales, del castigo que representa la prisión: hace falta una mirada que recuerde al interno que no está solo.

...más que teatro es un laboratorio de vida, yo no voy ahí a formar actores, yo voy a recuperar

hombres, a recordarles su humanidad; bajar al infierno es ir al encuentro con la vida, ahí el escenario no es un escenario, es un microscopio donde el hombre se abre y encuentra su libertad, se encuentra a sí mismo, abierto en canal, cara a cara con sus verdades... este teatro no es de parecer ser, es teatro de ser... (Correa, 2015).

El actor, productor y director de teatro Arturo Morell es otro referente del teatro penitenciario; creador y presidente de la Fundación Voz de Libertad A. C. —que proyecta estrategias como prevención del delito, equidad de género, reinserción social y violencia doméstica—, desde 1999 se ha dedicado a la difusión y reflexión en torno a la cultura penitenciaria como forma de reinserción social de las personas privadas de libertad; en 2005 realizó en Querétaro el tercer montaje del proyecto de intervención cultural Don Quijote. Un grito de libertad —documental sobre la influencia de la obra de Miguel de Cervantes en internos de cárceles mexicanas— y el montaje de una adaptación libre del musical El hombre de la Mancha —con un grupo de trescientos internos, internas y menores infractores, bajo su dirección escénica—. “El teatro es un pretexto que cambia vidas” (Morell, 2019: 5), afirma el director, en tanto implica la defensa de la libertad creativa, las posibilidades de creer, sentir y soñar pese a la adversidad del presidio.

El investigador y creador escénico Gabriel Yépez, otra figura dedicada al fenómeno penitenciario, ha desarrollado un proceso de investigación académica y creativa en torno a las prisiones de alta seguridad y los sistemas de seguridad a través del video, expuesto en su obra La mirada de un prisionero. Una reflexión sobre la videovigilancia y la vigilancia electrónica en el espacio teatral (2012) diserta a partir de la realidad simulada, a través de la imagen alterada que genera espectadores dóciles incapaces de acceder a una postura crítica, de modo que la propia conciencia acepta la naturaleza impuesta de

las imágenes ante los ojos, lo que el autor refiere como el horror estetizado, en tanto “los medios masivos son el instrumento que el poder utiliza para difundir sus mensajes” (Yépez, 2012: 60).

La videovigilancia es uno de los temas abordados por el autor; el lenguaje auditivo (audio) puede elaborar discursos objetivos y el visual (video) está abierto a la interpretación: con estos preceptos el poder justifica los medios de vigilancia utilizados dentro y fuera del sistema carcelario; afirma que se asimilarán y aceptarán técnicas agresivas de vigilancia dentro de los centros penitenciarios al familiarizarse con la vigilancia en el cotidiano del exterior, como parte de la libertad del día a día.

El debate ante la necesidad de proteger la dignidad humana a partir de la regulación de la vigilancia y la prevención del control abusivo comienza en el momento en que la implementación de estos dispositivos rebasa completamente su reglamentación; no es distinto en prisión, con prácticas alejadas de un estado de derecho: en los dispositivos de vigilancia comienza la pérdida de la dignidad humana.

Resulta una paradoja cómo en el contexto criminal el sujeto desarrolla su acción desafiando al sistema y, a su vez, termina obedeciendo al régimen. El diálogo y el intercambio físico, intelectual y emocional entre personas libres representan la gran pérdida de la comunidad penitenciaria; con sus estructuras tradicionales, el sistema penitenciario separa y exilia, incapaz de reconciliar, reformar y reinsertar. Un edificio de máxima seguridad, amurallado y totalmente aislado, abandonado en medio de la nada; un vertedero de basura al que conseguimos no mirar, pero que continua ahí. ¿Qué hay detrás? La posibilidad de entablar un discurso de entendimiento personal condiciona siempre la comprensión del otro; por tal razón, el teatro se ha convertido en una herramienta de adaptación social que apela a la inteligencia colectiva: metodologías como las de Boal (1980), en el Teatro del oprimido, ofrecen a las personas una mirada de reflexión crítica que los

conduce a una esperanza para el cambio social y no solo a un anhelo utópico. El teatro es movimiento, es, en sí mismo, transformación.

Los postulados del Teatro de la crueldad de Antonine Artaud también refuerzan los ideales de los otros humanistas penitenciarios: posiciona el espacio escénico donde se desarrolla el ejercicio teatral como un lugar donde se rehacen los cuerpos:

El hombre está enfermo, porque está mal construido [...] En lo que respecta al actor, el resultado deberá consistir en la adquisición de una segunda naturaleza, liberada de los vínculos biológicos y culturales del comportamiento cotidiano y capacitado para aprender (o quizá reaprender) (Artaud, 1977: 99).

La discusión en torno al perdón y la reconciliación en el modelo de teatro penitenciario se encuentra estrechamente ligada al proceso de redignificación de los internos. En el universo carcelario, son innegables los sentimientos de dolor, tristeza, venganza y rabia que habitan los cuerpos de los marginados, los humillados y los aplastados en dignidad, victimizados una y otra vez, castigados con penas en las que la vida no les será suficiente.

El teatro penitenciario es una estrategia donde el perdón representa una decisión por la cual es posible reconocer la humanidad del agresor, su dignidad; el teatro ofrece esta posibilidad de reconciliación con el espíritu a través del autoconocimiento. Las exploraciones a partir del arte teatral constituyen los cimientos de estas nuevas conductas sensibles, necesarias para la convivencia en sociedad. Justos y malos representa una diferencia tan inamovible como salud y enfermedad: no se trata de un estado natural, como lo afirma Nietzsche, en tanto “no hay hechos morales, sino interpretaciones morales de los hechos” (2012: 104). La justicia no es justa, de manera que la legalidad tampoco lo es.

Para Augusto Boal, el teatro es la herramienta que permite ver la acción, la posibilidad de practicar soluciones a problemáticas individuales y colectivas; para Bertolt Brecht, el teatro es una medida social, un despertar del pensamiento, un agente crítico de transformación; el teatro penitenciario amalgama la conciencia de ambos, el autoconocimiento que permite la reestructuración de conductas individuales, el inicio de un enfoque donde se reconoce que este tipo de teatro tiene la potencia de convertir problemáticas en soluciones, en acciones estéticas para la creación escénica, como sucedió con el taller de teatro del programa Terapia ocupacional, implementado durante la gestión y administración de Juan Pablo de Tavira en el Centro Federal de Readaptación Social (Cefereso) Número 1 “El Altiplano”, de ahí que este programa, aunque ya extinto, generara una conciencia de transformación en aras del bien de la situación individual y colectiva de la población penitenciaria.

SEGUNDA LLAMADA. TERAPIA OCUPACIONAL: ENFOQUE HUMANISTA DEL TEATRO PENITENCIARIO

*A un paso del infierno, en la prisión,
la realidad suele superar a la ficción.*
Juan Pablo de Tavira

Terapia ocupacional fue una de las iniciativas que apareció en 1991 con la administración de Juan Pablo de Tavira; jurista, criminólogo y penitenciarista creador de los modelos de alta seguridad en penales con sistemas de vigilancia de circuito cerrado en México, como primer director del Cefereso Número 1 “El Altiplano”. Con Pedro Zubizarreta al frente de la coordinación del programa, a la par de figuras especialistas como Alejandro Paz Gómez Tagle —área de literatura—, Carlos Espinoza Mociño, Alejandro Velarde Guerrero y Luis Antonio López Hernández

—taller de música—, Ángel Vallarta Espinoza y José Luis Venegas Martínez —taller de pintura—, José Trinidad Pichardo —taller de pirograbado— y, finalmente, René Genaro Martínez y Rolando Luis López Gutiérrez¹ —taller de teatro— (López, 2022), Terapia ocupacional se convirtió en el programa modelo de reinserción y redignificación penitenciaria más importante de su tiempo, en el primer penal de máxima seguridad en México.

La creación y la destrucción son grandes características inherentes al ser humano. Juan Pablo de Tavira refiere, en *¿Por qué Almoloya?* (1995), la logística estructural y operativa de las cárceles federales y estatales de nuestro país y, al mismo tiempo, las estructuras de la operación criminal en México. De Tavira realizó una estancia en Francia como parte de un estudio de los modelos penitenciarios de este país y, a petición de la Secretaría de Gobernación mexicana, comenzó con una iniciativa de combate a la corrupción a partir de un nuevo diseño carcelario.

En 1992 se inauguró el primer Cefereso en Almoloya de Juárez, Estado de México, regido por el concepto de una prisión de máxima seguridad, de internamiento cerrado, que incluía varias modificaciones espaciales y relativas a las estrategias de control de los internos. La instalación de cámaras en circuito cerrado, el encarcelamiento en celdas independientes de seis metros cuadrados, cada una con baño y regadera, la identificación de cada celda con el nombre del prisionero y una televisión de cinco pulgadas. Uno de los cambios significativos para el modelo humanista de Tavira fue que, en este prototipo, se llamaba a los prisioneros por su nombre y no por su matrícula; otra estrategia fundamental fue la prohibición del uso de dinero (a fin de prevenir el soborno) y, en su lugar, la utilización de una tarjeta del Banco Nacional Obrero con una cuenta personal. Adicional a ello, la modificación operativa de este modelo penitenciario contempló la inclusión de talleres concesionados a

la iniciativa privada con horarios de siete horas con remuneración del salario mínimo, además de la implementación de una agenda determinada para las actividades programadas, así como el control de dietas acordes con las necesidades de los internos.

La población de esta prisión, en 1998, era de 380 reclusos y 125 guardias. El costo diario estimado por cada uno de los prisioneros, en 1994, fue de 200 pesos por día; a más de veinticinco años de distancia, el salario mínimo de una persona en libertad por día (172.87 pesos mexicanos, según reporta la Comisión Nacional de Salarios Mínimos) no es capaz de alcanzar esta cifra. Estas reformas dejan ver la intención de otorgar valor al ser humano, con lo que se cumplen los fundamentos del humanismo penitenciario: la generosidad, la compasión, la ternura y la preocupación por la esencia humana; como movimiento filosófico, intelectual y cultural, confía en el potencial del ser, en el trato dentro de las prisiones no solamente apegado al derecho, sino con un enfoque humanista que logre armonizar la normatividad estricta con los criterios del respeto a los derechos del sujeto; sin embargo, todas estas iniciativas quedaron en el olvido en las administraciones posteriores.

El inicio del programa *Terapia ocupacional* representó un parteaguas para el teatro penitenciario en México. Durante la administración de Juan Pablo de Tavira, se enfatizó el enfoque humanista del penitenciarismo a partir de un proceso de readaptación útil al individuo y a la colectividad, posibilidad que suponen las propuestas creativas construidas por el interno, un ser humano digno de garantías individuales adecuadas que no sean anuladas por el hecho de estar en prisión.

Terapia ocupacional, pese al nombre, no representó un ideal de sanación o un esquema estricto de implicaciones *terapéuticas* sino, más bien, el deseo de actuar por el desarrollo del ser humano, en razón del enfoque humanista filosófico que reconoció la responsabilidad y el

1 Egresado de la Licenciatura en Arte Dramático de la UAEM.

derecho de los internos para dar forma y sentido a sus propias vidas, a través de la afirmación del carácter racional, de los valores, la dignidad y la capacidad de transformación; mostró la función punitiva del sistema carcelario en oposición a la finalidad también rehabilitadora de sus procesos.

En el marco de este programa, el taller de teatro propició que los internos aprendieran formas, técnicas y expresiones teatrales, escribieran obras basadas en su propia vida de forma realista y simbólica, representaran e interpretaran obras de otros autores; en otras palabras, el taller favoreció la acción transformadora.

Durante 1992 y 1993 se presentaron, en las diez semanas culturales, más de treinta y cinco obras, treinta de las cuales fueron escritas e interpretadas por los internos. Como una de las metas de este taller estuvo presentar proyectos escritos por los internos y dirigidos por profesionales de la escena; ejemplo de ello fue *Conspiración*, cuyo autor es José Remedios Gil Flores, el Mello –interno de “El Altiplano”–, una pieza autobiográfica dirigida por el maestro René Genaro Martínez, primer lugar del Concurso Nacional de Teatro Penitenciario de 1992. *Conspiración* se estrenó el 6 de septiembre de 1993, escenificada por autores materiales de alta peligrosidad del módulo IV del Cefereso referido (López, 2022).

Profundizar en las técnicas de introspección que permitieran a los internos canalizar tensiones, representar sus experiencias de vida y adaptarse a su entorno fueron claves en los procesos del taller de teatro, mientras las técnicas de actuación, realización de utilería y escenografía reforzaron la calidad de sus alcances creativos.

El fandango de los muertos de Constancio S. Suárez también fue dirigida dentro del penal por el maestro Rolando Luis López Gutiérrez, con un elenco de hombres entregados sin la menor resistencia al trabajo actoral, excepto cuando se trataba, en el peor de los casos, de representar a un policía, pues hasta su creencia en la ficción tenía límites morales (López, 2022).

Aunque se logró poner en marcha este proyecto de estructura penitenciaria, desde una visión humanista y crítica del derecho penal, su desaparición también demuestra las limitaciones de la ideología gubernamental que excluye del estado de derecho a quien cruza las puertas de la cárcel. Las estructuras del universo penitenciario en México son una realidad invisible, trastocada por actos de corrupción al interior de los penales. La readaptación, la reinserción y la cohesión de los internos constituyen un problema que dista de contar con una solución concreta, sin embargo, la situación actual conduce inevitablemente a la creación de soluciones y propuestas que respondan a esta necesidad urgente de difundir la efectividad de los programas de reinserción social y redignificación de la población penitenciaria, de retomar estos principios que, a partir del arte teatral, generan una posibilidad de reconciliación para los internos, un medio capaz de liberar, de disipar las rejas del encierro del cuerpo y del espíritu en el que se encuentran presos.

El presente estudio expone las dinámicas del sistema penitenciario mexicano: se trata del ser humano tras las rejas, de la mirada del humanismo penitenciario, aspecto que motiva profundamente este proyecto como reconocimiento a la persona privada de libertad, recluso, prisionero, criminal, culpable, porque también es un ser humano con características esenciales: creador, si se motiva desde el amor, a pesar de la devastadora destrucción en el camino del crimen.

En el entorno penitenciario, se transita por la tristeza, la desesperación, la ansiedad, la incertidumbre, la insatisfacción y la duda; al mismo tiempo se camina por la esperanza, la calidez, la conciencia, la empatía, la risa y la sorpresa que conservan los presos entre el encierro y las sombras. El ser humano detrás del estigma criminal es hombre; con esta investigación se anhela mostrar cómo el programa de teatro penitenciario significó el renacimiento de muchos sujetos tras las rejas, redignificar a quienes se han ocultado

por la vergüenza de aceptar el reflejo de los desperfectos sociales, ser la voz y la mirada de los marginados, de los olvidados, de los invisibles sociales.

Terapia ocupacional abrió un horizonte para la búsqueda y encuentro de la esencia humana, un laboratorio que permitió acercar a la comprensión sobre el otro, al descubrimiento y aceptación de sus complejidades. La conciencia de un estigma social tan grande como la condición criminal no implica un camino fácil, no obstante, la grandeza del ser humano abre posibilidades que permiten reconocerse en el otro; en tal marco, una vida dedicada al teatro penitenciario quizá es el primer paso para abrazar a los abandonados: el corazón aún late tras las celdas oscuras que abandonó la soledad.

El teatro penitenciario se hace desde las cárceles y el universo que las rodea: vivencias, carencias, desesperanza, necesidades, sueños y sobrevive, como el llamado actor canero, el actor de cana, el actor de origen carcelario, por que vive la performatividad, la acción de interpretar y crear dentro de la canasta, la cana, la prisión (Correa, 2022).

En un ambiente político determinado por la desconfianza y un público cada vez más escéptico, el testimonio se transforma en una posibilidad auténtica que dispone al diálogo; la credibilidad se incrementa al exponer una situación de injusticia real contada a partir de un discurso político-poético al que se accede a través de la forma dramática; así, los alcances no solo estéticos sino éticos del teatro penitenciario aparecen en escena: implica un discurso construido a partir de la primera persona, cuyo propósito resulta ser la exposición de la enfermedad social.

La revelación de lo real a través de recursos estético-poéticos permite que el discurso se reciba aún sin estar preparados para ello; la vivencia de una persona bajo la mirada de la reconstrucción de la memoria es una ficción que representa la verdad, ante eso, no existe nada más que hacer. El teatro penitenciario representa el medio para

la denuncia, la potencia de la voz de los marginados, una estrategia en la cual el cuerpo del actor se convierte en el axioma del padecimiento social y, al mismo tiempo, en una posible cura. El actor canero en escena es una presentación de la voz auténtica del protagonista en primera persona.

El teatro penitenciario ofrece un modelo de readaptación específico: la libertad que nace del arte. Su formato se manifiesta como una alternativa artística, pedagógica y laboral que responde a necesidades de prevención, transformación, reinserción y redignificación. Este compromiso con la profesionalización actoral permite a los internos adquirir las herramientas necesarias para desempeñar funciones de producción y gestión teatral, les ofrece la posibilidad de redirigir su identidad y de ser capaces de gestar estructuras teatrales independientes y autosostenibles que, en el futuro, podrían traducirse en empleos formales.

El arte teatral, como herramienta de reconocimiento y conciencia de la propia conducta, permite a los reclusos profesar integralmente con un oficio y ejercerlo en beneficio de la comunidad penitenciaria. El teatro penitenciario es un lenguaje vivo que se modifica y redignifica a través de la introspección, es una alternativa para la deconstrucción de estructuras arraigadas, de situaciones generadas en el pasado que aún no agotan sus efectos: como el teatro de Brecht (1984), también pretende influir en la realidad y no solo limitarse a la representación.

El arte teatral representa un elemento ritual vivo que, a través de la reunión física, permite la convención y la complicidad entre los participantes. El teatro penitenciario tiende a una constante transgresión: extremar límites conduce a nuevas creaciones, sin embargo, el valor de visitar tales fronteras debería pesar más que la creación en sí misma; aquello que antecede al resultado escénico para el teatro penitenciario es parte esencial: lejos de estar subordinado a estructuras teatrales tradicionales, se concibe a partir del encuentro con impulsos instintivos, experiencias y

razonamientos personales, es decir, se compromete con el proceso de creación más que con el de representación.

La necesidad de un modelo de teatro penitenciario está determinada por estadísticas alarmantes reales de reincidencia delictiva, por programas de readaptación fallidos y por sectores marginados a los que han preferido olvidar. El teatro como influencia positiva siempre estimula a la transformación; la forma teatral determinada por las dinámicas contemporáneas ha cambiado la expresión tradicional del teatro. El actor, el texto y el público conviven en un espectáculo de maquillaje, vestuario, escenografía e iluminación; formatos innovadores, a partir de los cuales se aborda la performatividad escénica, aparecen ligados al surgimiento de nuevas tecnologías y necesidades sociales.

En la era de la cultura mediática y tecnológica, querer y poseer se manifiestan como síntomas de una sociedad mercantilizada que, sin dejar lugar a lo reflexivo, crítico o cuestionable, considera una cultura concebida a partir de la industria de producción de mercancías que controla las necesidades comunes, la validez y la vigencia de aquello que se consume; como consecuencia de este impacto se muestra un entorno que no deja lugar a la reflexión, limitando a sujetos a quienes fácilmente se les impone un patrón de comportamiento. La industria cultural posee tecnologías que resultan tanto una ventaja significativa como arma de dominación.

La cultura mediática y sus alcances en las manifestaciones teatrales contemporáneas son pieza clave para el desarrollo de nuevas formas escénicas; por ello resulta necesario y urgente partir de una perspectiva distinta e identificar las posibilidades de proximidad con el espectador. En el caso del arte teatral, esta realidad constreñida a la dependencia de redes tecnológicas aún puede ser golpeada por el lenguaje que existe a partir del movimiento vivo de la acción. Propuestas escénicas como el teatro penitenciario buscan consolidarse como uno de los pilares de la

estructura teatral tradicional y de los de la presente era.

El horizonte de sensibilidades determinadas por el entorno inspira a las formas teatrales; nuevas necesidades aparecen, como también grandes posibilidades para el arte escénico. El teatro es la conciencia del tiempo: el ejercicio del arte teatral dentro de la comunidad penitenciaria apuesta por la liberación del pensamiento, tanto como la creación se convierte en un acto donde es posible potenciar el significado del humanismo penitenciario.

Para Boal (1980), el teatro representa un espacio para la reflexión y el intercambio; actores y espectadores conviven dentro del universo convencional de la ficción: en este tiempo y espacio es posible generar un ambiente de libertad y reconciliación social, un acto que reivindica la identidad de los participantes; en el contexto penitenciario, esto equivale a la recuperación de identidad en el preso, convertido en sujeto-actor, quien accede a experiencias de percepción-comunicación fuera de lo cotidiano: por medio de la sensibilización y el fenómeno de la teatralidad, tendrá una perspectiva amplia de aquello que normalmente podría permitírsele bajo el condicionante criminal.

Dentro de las dinámicas penitenciarias, entender y vivir el teatro dan lugar a la creación de un sistema de técnicas y metodologías útiles para la identificación de conflictos y deficiencias personales y sociales del interno, lo cual resulta en un primer paso hacia la transformación: el teatro penitenciario como medio de comentario social y político, que no intente retratar la vida tal y como es, sino presentar en escena argumentos e ideas sociales. Para Brecht (1984), los personajes son ideas y manifestaciones de temas específicos y no personas.

No obstante, el problema de la reinserción social está totalmente ligado a un asunto disciplinario. Michel Foucault (1975) explica cómo los micropoderes que circulan dentro del orden social permiten el funcionamiento de los mecanismos

de dominación del sistema: hospitales, escuelas, manicomios y cárceles son artilugios de este tipo. Entonces ¿el teatro podría representar uno más de estos dispositivos? Sí: toda relación contiene en sí misma asimetrías de poder, sin embargo, el sentido transformador del arte está más allá de una actividad lúdica.

La reactivación y reprogramación de conductas y actitudes del sujeto-actor, es decir, el preso inmerso en el proceso de introspección a través del fenómeno teatral, no son únicamente un escape del castigo, aislamiento y encierro, sino que se trata de la renuncia a la reincidencia criminal: el sujeto deberá abandonar no solo las formas conductuales anteriores que lo llevaron a la condición criminal, también implican el abandono de la conciencia de sí mismo. Es en este punto donde el fenómeno teatral quizá parezca una utopía que permite, en palabras del propio Foucault, “extraer de la contingencia que nos hizo pensar ser lo que somos, la posibilidad de ya no ser, hacer o pensar lo que somos, hacemos o pensamos” (1975: 19).

El teatro penitenciario representa un camino a la deconstrucción por un sujeto dispuesto al abandono de su esencia, a la desarticulación de estructuras arraigadas más allá de lo correcto e incorrecto, más bien hacia un ideal de funcionalidad dentro de un sistema determinado. A partir del fenómeno escénico, será posible convertir las diferencias que separan a la comunidad penitenciaria del resto de la sociedad en divergencias tolerables y, a partir de ello, construir una identidad verdadera entre estos grupos marginados, redignificar su estado a partir de un sentido humanista, con el arte como una vía de encuentro.

Las necesidades de los oprimidos son motivación del compromiso con la justicia social, el teatro penitenciario construye la escena como verdadero territorio de debate. La confrontación de ideas permite una deliberación interna que se traduce en un diálogo con el espectador; la discusión se presenta en la creación escénica y empuja

la necesidad de movimiento, de ahí que el espectador se transforme en espectador-intérprete, capaz de pasar a la acción y salir del papel de observador, en tanto “puede ser que el teatro no sea revolucionario en sí mismo, pero no tengan dudas: ¡es un ensayo de la revolución!” (Boal, 1980: 56).

El teatro como experiencia de contacto concede transitar las propias emociones a partir de lo que ocurre en escena; no solamente es un espacio y tiempo de representación, sino que implica la libertad expresiva de quienes lo viven, reviven y representan. De acuerdo con los conceptos de Teatro posdramático (2013) de Hans-Thies Lehmann, aunque se aleja de las prácticas tradicionales, este teatro se establece desde su reflexión (como manifestación teatral contemporánea), funciona a partir de la acción performativa y no de la estructura esencial de creación escénica basada tradicionalmente en texto dramático, espacio, tiempo y género.

Si bien en el teatro posdramático existen un espacio y un tiempo de representación, la acción se transforma sustancialmente al no concebir necesariamente al personaje como una unidad de sentido, ni como una construcción completamente ficticia. Este nuevo enfoque de la escena admite elementos y lenguajes de distinta naturaleza que interactúan y generan el universo performativo: artes visuales, literarias, musicales y escénicas. El encuentro vivo se ha hecho posible cuando se comparten espacio y tiempo en presente continuo, uno de los elementos fundamentales del teatro posdramático; la manifestación teatral contemporánea apuesta no solo por la representación, sino por el conocimiento y la acción, pues “lo que Brecht no quiere es que los espectadores sigan dejando al cerebro junto con el sombrero antes de entrar al teatro, como lo hacen los espectadores burgueses” (Boal, 1980: 11).

El estudio sobre teatro penitenciario es un terreno con amplio potencial para la reflexión. Existe una corriente denominada *humanismo penitenciario*, cuyas investigaciones han sido

motivo de nuevos enfoques sobre una posibilidad de análisis del sistema penitenciario: con la Ley que Establece las Normas Mínimas sobre Readaptación Social de Sentenciados (1971) y el Primer Congreso Nacional Penitenciario, surgieron los cimientos del fenómeno del teatro tras las rejas que fructificó en los penales del Estado de México.

El penitenciarista Juan Pablo de Tavira expuso el contexto y evolución del sistema carcelario en México en *¿Por qué Almoloya?* (1995). Destaca cómo la sobrepoblación, el autogobierno, la tensión y el potencial delictivo en los centros penitenciarios son condiciones ideales para el caos. Terapia ocupacional dio claridad y conciencia en torno a los problemas de organización, confusión y desconcierto de los internos. La disciplina y el compromiso que implicaba pertenecer a una producción teatral dentro de la prisión se trasladaban a las dinámicas ya establecidas de los presos; la energía que generaba el taller de teatro se contagiaba entre la población penitenciaria y poco a poco crecía la cantidad de participantes en el ritual de la creación escénica.

La evolución y transformación de los modelos penitenciarios en México son el claro ejemplo de las posibilidades y alcances del humanismo penitenciario dentro del sistema punitivo. Desde la entrada en vigor de la Constitución Política, en 1917, a la actualidad, han existido tres modelos criminológico penitenciarios distintos. A partir de 1917 y hasta 1965, el modelo de regeneración social consideraba a las personas en conflicto con la ley como desvalidos, ociosos, carentes de educación y de oficio.

Este modelo, tendiente a *regenerar*, parte del supuesto de que las personas son educables, modificables y que la pena que se les imponga los llevará al arrepentimiento, ya que la característica esencial de su personalidad es una desviación patológica susceptible de ser intervenida, de modo que se vuelve necesario acostumbrarlos al orden y al trabajo para fortalecer su carácter moral.

El modelo de readaptación social, aplicado de 1965 a 2008, tenía como objetivo primordial reformar y *readaptar* a los condenados a través de sanciones penales y de estudios y tratamientos psicológicos, a los cuales debían someterse obligatoriamente a fin de curarse. Se consideraba que quien cometía un delito era un sujeto desviado, con problemas mentales y psicológicos. Este modelo fue el inicio del reconocimiento de las personas privadas de libertad como sujetos de derecho al incluir no solo el trabajo sino la capacitación laboral y la educación como medidas de readaptación social.

Finalmente, está el modelo de reinserción social, que inicia en 2008 y rige actualmente, en donde el sistema penitenciario se organiza sobre la base del respeto a los derechos humanos, encaminado ya no al castigo, sino a garantizar que la persona en conflicto con la ley penal pueda insertarse en la sociedad, una vez en libertad. Los objetivos de *reinserción* se fortalecen en el trabajo, la capacitación, la salud, la educación y el deporte; este sistema considera a los internos como sujetos de derecho, bajo la premisa de que, antes que personas privadas de libertad, son personas (Gutiérrez, 2020).

Esta transformación de los modelos penitenciarios en México muestra que no basta la construcción de excelentes edificios penitenciarios: es necesaria la humanización del espacio carcelario, la edificación de un ambiente que garantice condiciones de igualdad, seguridad y dignidad para los presos. La vitalidad social del humanismo penitenciario representa una luz para la oscuridad carcelaria. La corrupción y el deterioro de los principios de las instituciones a cargo de la organización penal son la enfermedad del sistema, en perjuicio del nacimiento de una verdadera concepción humanista en los parámetros para el tratamiento de las personas privadas de libertad. Mientras la *redignificación* representa el libre desarrollo de la personalidad y de las cualidades humanas, el teatro penitenciario constituye la herramienta que impulsa esta transformación.

TERCERA LLAMADA. UN CONCEPTO HUMANISTA Y FILOSÓFICO PARA EL TEATRO PENITENCIARIO: EL DERECHO A LA TERNURA

Si luchas puedes perder, si no luchas estás perdida
Rote Zora

La repetición de ciclos de violencia en las colectividades de internos parece legitimar el derecho de imponer un castigo; este acuerdo de superioridad social coloca en un punto crítico el ejercicio del poder. Para entender mejor el acercamiento esencial filosófico al contexto de lo penitenciario, esta reflexión considera el concepto de ternura de Luis Carlos Restrepo (1994), postura en la que se hace evidente que las estructuras de la cultura limitan al hombre en su encuentro con la ternura; por eso, en el teatro penitenciario, la personalidad, vinculada con dureza y autoridad, se convierte en una herramienta para la supervivencia dentro de la prisión, pero no contempla la noción de ternura. El reto consiste precisamente en incorporar este concepto sin atribuciones de género.

En el universo penitenciario se niega la posibilidad de fraternidad y cercanía; el tacto, el más humano de los sentidos, está constantemente regulado para que no suceda dentro de la prisión. Un proceso de deshumanización comienza cuando se atraviesan las puertas de un centro penitenciario, lo cual afianza las posiciones de poder, el maltrato y la intolerancia.

Reconstruir el mundo a través de lazos afectivos representa una enorme tarea. La imposibilidad de reconocer y reconocerse en el otro condena a la violencia, impulso que rebasa su integridad; sin embargo, la ternura es un impulso, una fuerza que hace mover al otro, un sentimiento y una actitud. La concepción del mundo como un campo de batalla transforma a los sujetos en competidores por la supervivencia: en el terreno penitenciario el se pierden las cualidades

humanas y predominan los instintos primarios de supervivencia.

Es imposible amar al otro sin amarse a uno mismo, porque lo verdaderamente humano recupera la noción de ternura. Construir tejidos sociales dentro de la prisión tiene que ver con la reconfiguración de la convivencia; la violencia y la intolerancia son dos grandes dificultades del ser humano. Dentro de los centros penitenciarios, la ética —como representación de lo normativo, de lo que está bien y lo que está mal— gobierna con mano dura y autoridad inflexible, pero estas normas y valores no son un problema de argumentos sino más bien de sensibilidad, es decir, la disposición ante el cuerpo del otro determina también la disposición a la violencia.

Toda convivencia humana genera conflicto; el ser humano no puede leer ni entender sus emociones, por eso es también torpe al convivir en medio de estas dificultades y conflictos; el individuo violento impone lo que considera correcto, permitiéndose manipular el cuerpo y la existencia del otro. En las dinámicas sociales, la ética impositiva no funciona si no se dirige a un cultivo de la sensibilidad; sucede lo mismo dentro de los centros penitenciarios, por ello el arte teatral es una herramienta fundamental. En el taller de teatro de Terapia ocupacional, la semilla del despertar de esta sensibilidad se nutrió de los ejercicios de improvisación, la exploración de la propia conciencia, las narrativas autobiográficas, los poemas, las obras escritas, las convenciones que se generaron para la escena y hasta "el primer y genuinamente emocionante encuentro con una máscara de luchador para evocar un personaje" (López 2020).

Muchos internos han conseguido vincularse con la creación artística, como Mexicana Jail Brand, empresa nacional que crea diseños únicos y hechos a mano, por un grupo de artistas que están en las cárceles por delitos menores; también la Compañía de Teatro Penitenciario, proyecto artístico, pedagógico, laboral y de

reconciliación social de la Ciudad de México; el proyecto Kolëktiv.Feat, colectivo de artistas, conformado por reos y exreos del reclusorio; el programa de teatro penitenciario “Un grito de libertad” de Arturo Morell, por mencionar solo algunos. Dentro de prisión, dice el maestro Jorge Correa, “son muy sanadores esos que no son de tu familia y comienzan a ser como si lo fueran, porque es tan duro aquí” (2015).

El teatro favorece la reconstrucción de las redes de convivencia: actitudes, afectos, emociones, sentimientos y sensibilidades a través de la creación; resulta esencial cuestionarse por la percepción de las personas respecto a su entorno, en este caso, los internos sobre el universo penitenciario que los rodea.

LUZ. CONSIDERACIONES FINALES

Adentrarse en esta reflexión sobre el humanismo penitenciario y su vínculo con el taller de teatro en el programa Terapia ocupacional del Cefere-so Número 1 “El Altiplano” concluye que la prisión es susceptible de convertirse en un lugar de transición y reinserción social para los presos, una ventana a la conciencia de transformación, a pesar de la utopía que esto pueda significar; las cárceles parecen imposibles de sanar, los presos lucen indefendibles. A partir de la crítica al sistema punitivo será posible modificar los procesos de castigo en México.

Es posible aspirar a un nuevo modelo penitenciario a partir del humanismo, porque las condenas superan la vida de los hombres; se trata de transformar los enfoques del castigo. En lugar de un esquema de reinserción, se podría hablar de la redignificación de las personas privadas de libertad, cuyo modelo apunta a una posibilidad para recobrar el sentido humanista del sistema punitivo en nuestro país.

En el enfoque actual de reinserción no existe la redignificación, es decir, no es posible

reinserir socialmente a un sentenciado a tres cadenas perpetuas, pues seguramente morirá dentro de prisión, pero sí es posible dotarlo de dignidad, restablecer su condición humana; se trata de buscar libertad desde la sombra de la prisión, acercar al preso al despertar de la conciencia de lo humano en una perspectiva creadora, pues todo acto creativo se concibe en el plano imaginario de mundos posibles; por ello, la ficción brinda opciones a las personas privadas de libertad para crear realidades que más tarde convengan a la suya. En tal marco, Terapia ocupacional implicó una búsqueda por la independencia funcional de los presos, un intento por revertir la deshumanización causada por el sistema correccional.

Es necesario recuperar y reactivar programas estables como Terapia ocupacional en los centros penitenciarios, porque este modelo promovió la redignificación, a pesar de que tal enfoque todavía no se incorporaba a la reforma del sistema carcelario; su objetivo no fue moldear la voluntad política del sistema punitivo, sino cuestionar y criticar las evidencias y los postulados, es decir, involucrar una manera de hacer y de pensar dentro de la estructura carcelaria para disipar los hábitos del castigo.

No hay nada nuevo que diseñar, sino mucho por hacer: apostar por el modelo de redignificación, redimir y transformar la visión del individuo, despertar la conciencia de que no es posible partir de la segregación, el aislamiento, el exilio ni la reclusión para inhibir las conductas antisociales; el humanismo penitenciario apela a la vida y al derecho humano, constituye una crítica directa a las formas del poder político-institucional del sistema punitivo en México; cuestiona las normatividades del castigo y enaltece los ideales de sanación. La cárcel, aunque sea un edificio para la transformación del sujeto, no deja de ser una prisión.

A través del humanismo penitenciario se estableció que, sin castigo y con la protección de los derechos humanos, hubo un grado de reparación

de la conducta delictiva en Terapia ocupacional, experiencia de la enseñanza sin castigo, del fomento al desarrollo del ser humano, como una visión real del cuidado por las relaciones de convivencia regido por el derecho a la ternura, del desarrollo del potencial humanista de los internos, de la empatía y la generosidad con el otro, donde el teatro fungió como un recurso noble para sanar a sus participantes.

REFERENCIAS

- Artaud, A. (1977). Van Gogh: el suicidado de la sociedad y para acabar de una vez con el juicio de dios. Madrid: Fundamentos.
- Brecht, B. (1984). Escritos sobre teatro. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Blasco, L. F. (2018). "El teatro burgués". Editorial Acto Primero. Recuperado de <https://www.editorialactoprimer.com/blog/luis-felipe-blasco-vilches/el-teatro-burgues/>
- Boal, A. (1980). Teatro del oprimido. Ciudad de México: Nueva Imagen.
- Coneval (Consejo Nacional de Evaluación de la Política de Desarrollo Social) (2020), <https://www.coneval.org.mx/Paginas/principal>. Consultado el 6 de mayo de 2022.
- Correa, J. (2015). Jorge Correa, una vida dedicada al teatro penitenciario [entrevista]. Secretaría de Cultura del Gobierno de México: México, 02 de junio. Recuperado de <https://www.gob.mx/cultura/prensa/jorge-correa-una-vida-dedicada-al-teatro-penitenciario?state=published>
- Correa, J. (2022). Entrevista inédita. Alejandra Távira, entrevistadora. México, 26 de febrero.
- De Távira, J. P. (1988). A un paso del Infierno. Ciudad de México, México: Diana
- De Távira, J. P. (1995). ¿Por qué Almoloya? Ciudad de México: Diana.
- Foucault, M. (1975). Vigilar y castigar. Buenos Aires: Siglo xxi.
- Gutiérrez, J. L. (2020) ¿Cómo litigar ejecución penal con un enfoque de derechos? Los beneficios de preliberación en la Ley Nacional de Ejecución Penal. Ciudad de México: Asistencia Legal por los Derechos Humanos.
- Huerta, A. (2017). "El sentido de pertenencia y la identidad como determinante de la conducta, una perspectiva desde el pensamiento complejo". IE Revista de Investigación Educativa de la rediech, vol. 9, núm. 16, Chihuahua, pp. 83-97.
- Lehmann, H. T. (2013). Teatro posdramático. Murcia: Paso de Gato.
- López, R. L. (2022). Entrevista inédita. Alejandra Távira, entrevistadora. México, 11 de febrero.
- México. Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos (1917), Cámara de Diputados. lxxv Legislatura. Recuperado de <https://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/CPEUM.pdf>
- México. Ley que Establece las Normas Mínimas sobre Readaptación Social de Sentenciados (1971), Gobierno de México. Recuperado de https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/172826/LEY_QUE_ESTABLECE_LAS_NORMAS_MINIMAS SOBRE_READAPTACION_SOCIAL.pdf
- Morell, A. (2019). "Teatro que transforma vidas" [entrevista]. Kaja Negra. Daniela María Ramón, entrevistadora. México. Recuperado de <https://kajanegra.com/teatro-que-transforma-vidas-entrevista-con-arturo-morell/>
- Nietzsche, F. (2012) Más allá del bien y del mal. Madrid: Alianza.
- Payá, M. (1992). "El autoconocimiento como condición para construir una personalidad moral y autónoma". Comunicación, lenguaje y educación, núm. 15, Madrid, pp. 69-76.
- Silvestri, L. (2017). ¿Elegirías curarte si pudieras hacerlo? Buenos Aires: Queen Ludd Editora.
- Wilde, O. (2010). De profundis. Madrid: Siruela
- Yépez, G. (2012). La mirada de un prisionero. Una reflexión sobre la videovigilancia electrónica en el espacio teatral. Ciudad de México: Libros de Godot.



Minotauro extremo (2021). Técnica mixta: Ulises Gutiérrez-Bonilla
Prohibida su reproducción en obras derivadas.